

A PALAVRA EM BUSCA DA IMAGEM E DO SOM

Eleonora Stanziona Viggiano

Existe uma relação evidente de inspiração entre a literatura, a música e as artes plásticas, na medida em que cada uma dessas manifestações artísticas pode fornecer temas a serem reelaborados pelas outras. Exemplo clássico desse intercâmbio seria a utilização do romance *O Guarani*, de José de Alencar, por Carlos Gomes, na ópera homônima. Mas, estaria a relação entre as artes limitada apenas à inspiração? Não haveria uma ligação mais forte, básica e profunda entre as diversas formas de expressão de um sentimento artístico? René Wellek é cético em relação a essa ligação. A intenção da literatura de se tornar pintura ou música é, na opinião desse teórico, infrutífera, pois não conduz a um método preciso para a análise objetiva das obras de arte. Se tal relação existe, estará apenas nas intenções e teorias dos artistas, cujo resultado se torna insatisfatório porque a emoção causada pela arte é *particular, individual e indefinível*. Tampouco o *espírito do tempo* será suficiente para estabelecer uma relação profícua, pois ele se manifesta de modo diferente nas diversas artes (1962: 163).

As artes, entretanto, se tocaram em diversos pontos ao longo da História, seja nos versos de poetas como Anacreonte (séc. VI a.C.) seja na famosa frase de Horácio: *ut pictura poesis*. Aristóteles, em sua *Poética*, refere-se apenas a uma arte: a arte da imitação, cujas variações quanto ao *meio*, *objetos* e *maneira* resultariam nas diferenças entre a literatura, a pintura, a escultura, a música e a dança.

No final do século XIX, o relacionamento entre as artes se fortificou, com o advento das escolas parnasiana e simbolista. Os parnasianos pretendiam que sua poesia fosse uma descrição perfeita como um quadro ou uma escultura, *tão perfeita* que causasse no leitor a impressão de estar diante da obra plástica em si. Os simbolistas, por sua vez, desejavam um verso que possufsse a fluidez e a liberdade da música.

O objetivo deste trabalho não é discutir se tal paralelismo existe nem até que ponto ele vai, mas, sim, a intenção dos escritores de se aproximar das outras artes, intenção esta expressa tanto em textos doutrinários quanto nas obras em si. Para tanto, serão aqui retomados os ideais do Parnasianismo e do Simbolismo, expressos nos textos dos precursores franceses desses movimentos, além de seus reflexos na poesia brasileira do último quartel de Oitocentos.

A literatura e as outras artes

Em seu estudo *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Heinrich Wölfflin estabelece cinco categorias para o estudo da história das artes plásticas. Essas categorias distinguem a arte do período renascentista e barroco com base em cinco critérios, formando um sistema de oposições:

Renascimento

Linear
Forma fechada
Uso de planos
Multiplicidade
Nitidez

Barroco

Pintural
Forma aberta
Profundidade
Unidade
Confusão

Apesar de esses critérios terem sido criados para as artes plásticas, é possível transferi-los para a literatura com a finalidade de esquematizar a distinção entre os períodos artísticos. Exemplo dessa transferência foi a aplicação dessas categorias à obra de Shakespeare, realizada por Oscar Walzel com base nos pares dicotômicos elaborados por Wölfflin. (WELLEK, 1962: 167).

Em verdade, essas cinco categorias, que dão origem, segundo Wölfflin, à distinção Renascimento/Barroco, nada mais são do que a conhecida distinção clássico/romântico, e, por extensão, a distinção que interessa a este estudo: Parnasianismo/Simbolismo.

De fato, é possível estabelecer uma relação de dualidade entre esses dois últimos períodos. No Parnasianismo, tem-se uma poesia mais rígida, formal, onde a descrição objetiva leva à imagem nítida, à linha clara, à construção fechada. No Simbolismo, a arte do verso perde sua objetividade e se aprofunda em temas místicos e espirituais; a música inspira a liberdade, a sonoridade e a fluidez das palavras; a obra se abre a interpretações mais amplas.

O Parnasianismo e o Simbolismo são, consabidamente, movimentos importados da Europa. Celeiro da arte mundial por um longo período, a França enviou ao Brasil, a partir do início do século XIX, as doutrinas, as ideologias e os modelos literários e artísticos que influenciaram gerações desde os tempos românticos. Os poetas parnasianos e simbolistas brasileiros beberam diretamente na fonte dos colegas franceses: nos livros de Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia e Paul Verlaine. Esses poetas precursores lançaram ao mundo, através de seus textos, seus ideais estéticos.

O movimento parnasiano, como os movimentos neoclássicos, caracterizou-se por um interesse particular pela arte greco-latina, em especial a

escultura, talvez por ser essa a expressão da arte helênica e romana que melhor resistiu ao tempo. Gautier e Leconte foram precursores dessa aproximação da literatura com a arte do cinzel. O primeiro, em seu poema “L’Art”, alude, como ideal plástico, à eternidade da beleza plástica. Por essa trilha iria também o segundo que, em sua poesia, exprime perfeitamente esse ideal de inter-relacionamento entre arte e literatura. O poema “Niobé”, de Leconte de Lisle, é disso um exemplo perfeito. A descrição escultural da mulher leva o leitor a crer que o poeta se inspirou, para escrevê-lo, em uma estátua de mármore e não em um ser humano de carne e osso:

*Comme un grand corps taillé par une main habile,
Le marbre te saisit d’une étreinte immobile:
Des pleurs marmoréens ruissellent de tes yeux;
La neige du Paros ceint ton front soucieux; (s.d.: 158)*

Os vocábulos utilizados lembram a arte da escultura: *taillé, marbre, immobile*. É possível que “Niobé” tenha sido sugerido ao poeta pela estátua da Vênus de Milo, descoberta em 1820. Essa famosa escultura inspirou também diversos parnasianos brasileiros. O poema “Vénus de Milo”, de Leconte de Lisle, ilustra bem esse interesse pela Deusa do Amor:

*Marbre sacré, vêtu de force et de génie,
Déesse irrésistible au port victorieux;
Pure comme un éclair et comme une harmonie,
O Vénus, ô beauté, blanche mère des Dieux! (Ibid.: 134)*

Desse modo, graças a seu olhar de artista plástico, o poeta *esculpe*, usando palavras, suas visões com objetividade e gosto pelas formas perfeitas.

Sob outro prisma, a poesia possui vários elementos que a aproximam da música. No nível da estrutura, encontramos o *leitmotiv* e os vários processos de repetição que constroem tanto a música quanto a poesia. Mas o que mais aproxima as duas artes é o intento de ligar o sentido ao som. O movimento simbolista procurou realizar esse intento explorando a musicalidade do poema, condição para a liberdade de interpretação do leitor.

Paul Valéry, ao se referir aos participantes do movimento simbolista, afirma: *Alguns escrevem com a preocupação de tomar emprestado da música o que puderem corromper por meio de analogias; de vez em quando tentam dar às suas obras o dispositivo de uma partitura de orquestra* (1991: 67). De fato, eles perseguiram esse ideal de interação com a música e deixavam-no transparecer em seus textos poéticos e doutrinários.

Charles Baudelaire e Paul Verlaine explicitaram nos textos “Música e sugestão” e “L’Art poétique”, respectivamente, as razões da musicalidade de

seus poemas. Para Baudelaire, o valor da música está nas sugestões que ela provoca. Segundo o poeta, ela possibilita aos homens sensíveis a oportunidade de experimentar tudo aquilo que experimentou o artista ao compor. Além disso, o poema teria o poder de sugerir sons, cores e idéias, e de ser sugerido por elas (*Apud GOMES, 1994: 47-48*).

A música é a mais sugestiva das artes, pois não tem compromisso com a objetividade, sendo livre para provocar analogias, estimulando a imaginação do ouvinte. Ela seria, portanto, um canal direto para o mundo das sugestões. Apoiando-se na sua própria teoria das correspondências, Baudelaire chega a propor o caráter objetivo dessas relações, uma vez que *a verdadeira música causa idéias análogas em cérebros diferentes (Ibid.)*.

Ponto comum entre Baudelaire e Verlaine é a ambição de transformar a poesia em música. Verlaine, porém, não se baseia na teoria das correspondências. A música, para ele, era mais um elemento formal do que uma forma de concepção do mundo, como pensava Baudelaire. A imprecisão do verso *ímpar* torna o poema *mais vago e solúvel no ar*. A sinestésica *canção cinzenta* mostra a propósito de tornar a poesia vaga, em um tom entre o branco e negro:

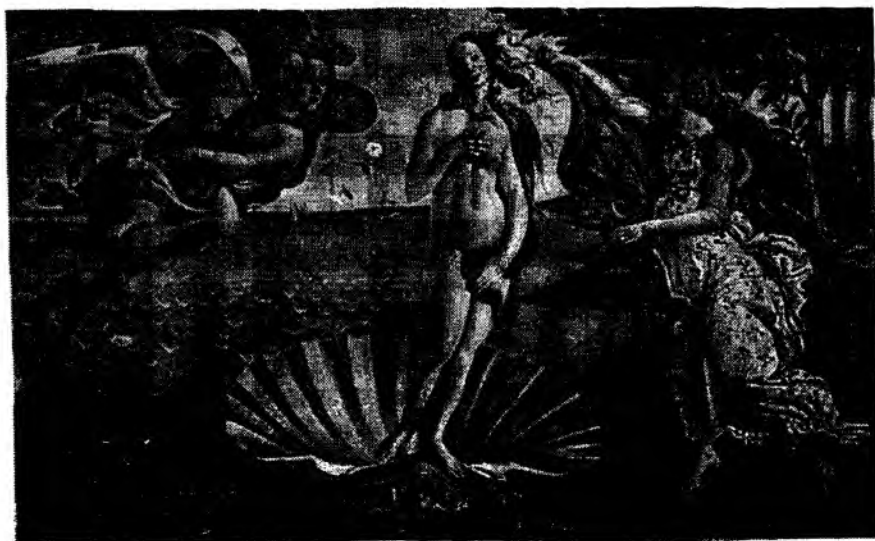
*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint, (...)* (GOMES, 1994: 62).

A poesia simbolista brasileira tem visível influência do Simbolismo francês em poetas como Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens.

O Parnasianismo

Na produção poética do Parnasianismo, percebe-se, como tema recorrente, as artes plásticas, não só a escultura (a lição bem estudada de Leconte de Lisle), mas também a pintura. Os poetas Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Luís Guimarães Júnior são aqui comparados graças a uma imagem recorrente no período: a deusa Vênus, inspirada na própria *Vênus de Milo* ou em outras obras como a *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli.



Os poemas “Citera”, de Raimundo Correia, “Anfitrite”, de Francisca Júlia, e “Afrodite”, de Alberto de Oliveira, *pintam* claramente, diante dos olhos do leitor, uma imagem mitológica bem aos moldes da *Vênus* de Botticelli. Os vocábulos utilizados, comuns aos três poemas, revela o *quadro* aos leitores:

“Citera”	“Anfitrite”	“Afrodite”
mar	mar	mar
	oceano	oceano
espuma	espuma	espumas
pérolas		pérolas
	ondas	vagas
	vento	vento
envolta em doce, luminosa bruma	envolta em áurea luminosa bruma	abrem-se em brumas
	nudez	nua
bela	esplêndida	formosa
águas	água	águas

Os três poemas têm muito em comum, e é evidente a intenção dos artistas de retratar o ambiente que cerca a Vênus (a espuma, o mar, o vento, a bruma).

No poema “Vênus de Milo”, de Luís Guimarães Júnior, a deusa é a mesma, mas a imagem é outra:

*Vênus sem braços! Eternal grandeza!
Abençoada seja a mão calosa,
Que te arrancou à entranha criminosa
Da terra e deu-te a divinal Realeza!*

*Dir-se-ia, oh Deus! Que avara Natureza
Enterrando-a no seio misteriosa
Ocultava-a dos homens – invejosa
Desse prodígio enorme de Beleza.*

*Não há flama no sol, flama tão bela
Como o raio daquele olhar gelado
Que a Arte dirige em meio da porcelana:*

*E o Mundo inteiro curva-se pasmado,
Rojá-lhe aos pés marmóreos, – e vê nela
Um sorriso de Deus petrificado. (1925: 59)*



Vênus de Milo.
Finais do século II a.C.

As expressões *Vênus sem braços* e *Deus petrificado*, assim como o vocábulo *marmóreo*, mostram bem a fonte de inspiração do poeta brasileiro: Leconte de Lisle, em cujo poema homônimo encontramos expressões como *marbre sacré* e *flot marmoréen*. Nesse texto, inclusive, o autor rejeita Afrodite, a Vênus botticelliana, *au bercement de l'onde*, / *Sur ta conqué azur*, manifestando sua preferência pela brancura da deusa de mármore da ilha de Milo.

Mas não foram só os deuses que povoaram as imagens parnasianas. Quadros realistas e até mesmo impressionistas também foram descritos pelos poetas do Parnaso. Retratos de pessoas (como “Esmeralda”, de B. Lopes) e paisagens bucólicas foram temas constantes da poesia parnasiana, bem de acordo com o gosto finissecular. Versos como

*Vacas, que estão a pastar,
Em grupo, pelas campinas ,
Respiram pelas narinas
A doce frescura do ar.* (FRANCISCA JÚLIA, 1961: 180)

evidenciam a intenção de descrever uma cena realista, que lembra obras como as do pintor brasileiro João Batista da Costa (1865-1926). Já poemas como “Crepúsculo”, de Francisca Júlia, descrevem um quadro de maneira difusa, aproximando-se da estética impressionista, já a caminho do Simbolismo:

*Todas as cousas têm o aspecto vago e mudo
Como se as envolvesse uma bruma de incenso;
No alto, uma nuvem, só, num nastro largo e extenso,
Precinta do céu calmo a cariz de veludo.*

*Tudo: o campo, a montanha, o alto rochedo agudo
Se esfuma numa suave água-tinta... e, suspenso,
Espalhando-se no ar, como um nevoeiro denso,
Um tom neutro de cinza empoeirando tudo.* (1961: 109)

O Simbolismo

Os poetas simbolistas brasileiros absorveram bem os ideais de seus colegas franceses: fizeram uma poesia musical, tanto no nível formal quanto no temático. Os aspectos musicais na forma do poema são observáveis no uso de figuras e de elementos tais como: repetições, aliterações e *leitmotiv*. Na temática, é mais explícita a intenção de trazer musicalidade ao poema: temas como sinos, canto, melodia, instrumentos musicais, claves e sons se repetem. Dos poetas que utilizam esses elementos, destacam-se: Alphonsus de Guimaraens, Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens.

João Batista da Costa, *Sapucaieiras engalanadas*



No poeta de Mariana, seguidor de Verlaine, a musicalidade dos versos se faz evidente em muitos passos, como no famoso refrão de “A catedral”: *E o sino chama em lúgubres resposos: / Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!*

A aliteração do fonema *s* e a reiteração do *o* fechado traduzem uma sensação sombria, ou, como quer o poeta, lúgubre. O sino, imagem que se repetirá nos três outros exemplos aqui citados, traz em suas badaladas a sonoridade desejada que torna ainda mais sombria a atmosfera. A repetição de *Pobre Alphonsus* alude ao som das badaladas do sino.

A “Canção dolente”, de Álvaro Moreyra, já no título mostra a que veio o poeta: cantar. A primeira estrofe nos diz:

*Salgueiros trêmulos, belos!
meus camaradas tão bons!
vós sois como violoncelos
onde o vento acorda sons... (MURICY, 1987: 1009)*

A aliteração em *s* sugere o vento a sibilar entre os salgueiros e, como violoncelos, a emitir sons. A temática musical aí está clara, com a imagem do violoncelo e, na segunda estrofe, referências à melodia, ao sino e ao canto se fazem presentes:

*Melodia dos destinos!
voz do tempo! voz plangente!
Ah! Na saudade dos sinos
Canta a saudade da gente... (Ibid.)*

Ronald de Carvalho evidencia, em seu “Soneto azul”, outro elemento usado na elaboração da musicalidade do poema: a pontuação. Nos poetas anteriormente expostos, já era possível observar essa característica nas exclamações e reticências. Mas, em Ronald de Carvalho, as reticências se repetem e dão um andamento todo especial ao poema:

*— Clave de sons azuis que evocam meus sentidos
em ritmos imortais, feitos de nervos flavos
e doçuras ideais de sinos esquecidos...*

*— Clave de sons azuis... nevoeiro de azuis... fria
cabeça de vitral... saudade azul de cravo...
lábio azul... mãos azuis... minha Monotonia... (GÓES, 1959: 325)*

Os termos do vocabulário musical são vários: *clave*, *sons*, *ritmos*, *sinos*, *cravo*. A repetição é evidente, para caracterizar o uso do *leitmotiv* principal: o *azul* torna-se motivo recorrente no poema a ponto de ter importância estrutural.

Essa alusão à cor, que não é a única no poema (além dela há *rubro* [v. 4] e *flavos*) mostra uma influência da poesia de Rimbaud, que, no seu soneto “Voyalles”, relaciona as vogais às cores e aos estados de espírito.

Finalmente, Eduardo de Guimaraens, em “Na tarde morta”, *musicaliza* a imagem do sino, muito comum, como já foi visto, na poesia simbolista:

*Na tarde
morta,
que sino
chora?*

*Não chora ,
canta ,
repica,
tine... (MURICY, 1989: 1060)*

Conclusão

A inter-relação entre as artes, como procurou-se evidenciar no estudo dos poetas parnasianos e simbolistas, existe e cada vez mais se fortifica. Apesar de a ligação objetiva não existir (ou de não ter sido devidamente percebida) fora da intenção e teoria dos poetas, como afirma René Wellek, a literatura invade o território das artes plásticas e da música – e vice-versa – desde a Antigüidade. Essa ligação, fortificada no século XIX, tem aumentado e tenderá a aumentar ainda mais com os estudos interdisciplinares, novamente em voga, e com a expansão dos meios de expressão artística. A ópera, a música popular, o cinema, a fotografia, os quadrinhos de arte, o *video-clip*, as performances, a arte interativa e a arte multimídia exacerbam essa possibilidade de interação entre não apenas duas, mas várias artes. Se são válidas (e artísticas) ou não é uma discussão que sairá do âmbito exclusivo da arte e incluirá fatores diversos como tecnologia e sociedade. Ultrapassando, porém, as fronteiras da teoria objetiva e analítica, fica a sensação da existência – independente dos *meios* materiais e da época – de um sentimento poético único: artístico, estético e humano.

Bibliografia

- GÓES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira: O Simbolismo*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. Tradução de de Eliane Fittipaldi Pereira e Carlos Alberto Vechi. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Sonetos e rimas*. 4. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.
- LECONTE DE LISLE, Charles Marie. *Poèmes antiques*. Paris: Alphonse Lemerre, s.d.
- LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro: O picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.
- _____. Francisca Júlia: Entre o pincel e a pena. *Travessia*, 23: 210-225, 1991.
- _____, MENDES, Josué de Sousa, OLIVEIRA, Maria Elvira de Melo. *Introdução à estética parnasiana*. Brasília: Thesaurus, 1994.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musimed, 1990.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Panorama da poesia brasileira: O Parnasianismo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- SILVA, Francisca Júlia. *Poesia*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1961.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In: *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, p. 157-170.
- WÖFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*. Tradução espanhola de José Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

ELEONORA STANZIONA VIGGIANO é aluna do Curso de Letras da UnB.